

Andrea Giunta

Nach der Krise. Szenen eines kulturellen Wandels

1. Die Krise

Das 20. Jahrhundert endete mit dem Jahresende 2001, sowohl für die Welt als auch in Argentinien. Die Bilder der zu Staub gewordenen Türme des World Trade Center wurden von Bildern der argentinischen Städte überlagert, in denen Massen auf die Straße gingen und angesichts des Zusammenbruchs von politischem System, Bankensektor und Staat ihre Forderungen stellten. Allen war klar, dass eine Epoche zu Ende ging, ohne dass man hätte sagen können, was an ihre Stelle treten würde. Die anschließende Phase der Umgestaltung bietet hervorragendes Material für eine Analyse der latenten Konflikte sowie der politischen und symbolischen Formen der Wirtschaft, die das neue Szenarium geprägt haben.¹ Die Kunst nahm den Rhythmus dieser Umgestaltungen mit einer aus der Geschichte heraus erklärbaren und sie gleichzeitig überschreitenden Anpassungsfähigkeit auf; die jungen Künstler machten mit: In von Arbeitern besetzten Fabriken, bei *escraches*² oder *asambleas* (Bürgerversammlungen) – sie fühlten, dass sie Teil des Geschehens waren in einem Moment, da es die Welt veränderte. Die kollektive Erfahrung, die Macht für eine Veränderung der Gegenwart in den Händen zu haben, fand Eingang in die künstlerischen Praktiken. Neue Organisationsformen der Kultur ließen erkennen, dass eine neue Phase in der Kunst begonnen hatte. Aber handelte es sich dabei um einen substantiellen Unter-

1 Dies geschah vor allem in den großen Städten, insbesondere Buenos Aires und Rosario, aber auch in anderen Städten, die in verschiedenen Teilen des Landes zu sichtbaren Zentren wurden.

2 *Escrache*: Bezeichnung für eine im Allgemeinen von Gruppen durchgeführte Aktion, die dazu dient, Wohnsitz oder Arbeitsstelle von Personen publik zu machen, die öffentlich angezeigt werden sollen, meist wegen ihrer Komplizenschaft (in unterschiedlichen Graden) mit der Militärdiktatur von 1976-1983. Im Kontext der Postdiktatur bezieht sie sich auf den Betrug an der Gesellschaft, der es erlaubt, dass ein Massenmörder ein normales bürgerliches Leben ohne Prozess und Strafe führt. Die *escraches* sind eine Form, in der jemand sichtbar gemacht werden kann, der unbemerkt bleiben will. Es ist eine Strafe, die dem Gesetz vorgreift; Ziel ist die Bewusstmachung und die Aktivierung von Mechanismen, die den Weg zur juristischen Bestrafung freimachen sollen.

schied, um etwas wirklich Neues, das weder aus der Tradition noch aus jenem aktuellen Kontext abzuleiten war?³

Die Erschütterungen in der städtischen Kultur Argentiniens führten zu Konstellationen, an denen in verdichteter Form globale Entwicklungen zu beobachten waren. Gleichzeitig weckten die Dynamik, mit der die Kultur reagierte, und die Aura, die die Wirkungsfelder der solidarischen Energie umgab – alles sollte neu, alles von Anfang an und natürlich besser gemacht werden, für einen selbst und für die anderen –, bei Intellektuellen und Künstlern aus anderen Teilen der Welt den Wunsch, daran teilzunehmen. Der Tango, seine Dramatik, Romantik und Gewalt mischten sich mit Demonstrationen, *piquetes*⁴ und *cacerolazos*.⁵ Diese Kombination erwies sich paradoxerweise auch als attraktives Programm für einen kurzen Ferientrip in die Misere der anderen: Argentinien war plötzlich Teil der Welt, wenn auch auf unvorhergesehene Weise.

Im Zusammenhang mit dem zu beobachtenden Wandel sind folgende Fragen wichtig: Welche Organisationsformen auf gesellschaftlichem und kulturellem Gebiet sind aus der Krise hervorgegangen? Inwieweit waren es Innovationen oder Kontinuitäten in einem Prozess, der sich sowohl in die lokalen als auch in die globalen Verhältnisse einschrieb? Welche historischen Bedingungen kamen in den neuen Formen kulturellen Eingreifens zum Ausdruck? In welchem Maße versank die Stadt im Unglück und trug die Kultur dazu bei, sie wieder instanzzusetzen?

Ich werde mich nun genauer mit einigen Ausdrucksformen der künstlerischen Kultur der letzten Jahre in Buenos Aires beschäftigen und dabei auf Brüche und Kontraste eingehen. Mein Ausgangspunkt ist das besondere

3 Immer wieder taucht die Frage auf, was das Neue und was das Alte auf dem Felde der jüngsten zeitgenössischen künstlerischen Verfahren ist. Dass es sich bei den betrachteten Entwicklungen um neue Organisationsformen der Kultur handelt, wurde sowohl behauptet als auch bestritten (García Navarro 2005; Ladagga 2006).

4 *Piquete*: Öffentliche Demonstration einer Forderung, meist im Zusammenhang mit einem Streik oder der Schließung eines Unternehmens, bei der die Verkehrswege unterbrochen werden. Es ist eine Form der tatsächlichen Unterbrechung, da sie den Verkehrsfluss unterbindet, ebenso wie eine symbolische, da sie sichtbare Zeichen setzt. In Argentinien ist diese Form des öffentlichen Auf-etwas-Hinweisens mit dem Bild schwarzer Rauchsäulen verbunden, die durch brennende Autoreifen entstehen.

5 *Cacerolazo*: Eine Demonstrationsform, zu der sich die Teilnehmer selbst spontan verabreden. Sie reagieren damit auf einen politischen Aufruf gegen die Regierung. Die Aktion besteht darin, dass zu einer festgesetzten Stunde auf Kochtöpfe (*cacerolas*) geschlagen wird. Da die Teilnehmer von zu Hause aus agieren, wird ein hoher Beteiligungsgrad erreicht. Während der Krise 2001 trafen sich die Bürger aber auch zu massiven *cacerolazos* auf der Plaza de Mayo und in anderen Kernzonen der Stadt.

Szenarium der Stadt: Wenn ich jene Jahre untersuche, möchte ich dabei aufzeigen, wie die Stadt von bestimmten künstlerischen Praktiken als Trägerin und Raum ihrer visuellen Entwürfe genutzt wurde. Es geht um eine Untersuchung von Kontinuitäten und Brüchen, wobei jedoch von Beginn an klar sein muss, dass das neue Szenarium nicht genealogisch aus den achtziger oder neunziger Jahren abgeleitet werden kann. Im Gegenteil: Der Blick auf die früheren Jahre ermöglicht in vielen Aspekten gerade die Ermittlung der Differenzen zur Phase nach 2001. Ich meine, dass etwas Neues geschehen ist; dies wurde aber möglicherweise mehr vom Exzess als von einer völlig unbekannten Form von Kreativität getragen. Dieser Wechsel in den Produktionsformen der Kultur ging nicht mit einem Paradigmenwechsel einher, sondern brachte Arbeitsweisen von großer Dynamik hervor, die sich angesichts einer radikalen Veränderung des Szenariums verbreiteten. Ein Rhythmus gegensätzlicher Spannungen, der so intensiv ist wie jener, der täglich die Luft der Stadt Buenos Aires durchwirbelt: diese verunreinigte, tagsüber von schädlichen Partikeln gesättigte Luft, eigentlich keine Atemluft, wären da nicht die nächtlichen Winde, die immer wieder die Atmosphäre reinigen. Eine widersprüchliche und schwierige Stadtlandschaft, in die trotz allem viele zurückkehren, ein ums andere Mal: die einen als Touristen, andere um zu bleiben, verliebt in die Schönheit dieser Stadt.

2. Der urbane Wandel

Verliebt zum Teil wohl auch, weil die Modernisierungsstandards der Stadt in den letzten Jahren andere geworden sind. Der Prozess einer Gentrifizierung, durch den die großen Städte im Kontext der Globalisierung gekennzeichnet sind, ist auch im Buenos Aires der neunziger Jahre zu erkennen. Zu dieser Zeit ist eine urbane Umgestaltung im Gange, die dann vom gewaltsamen Einschnitt 2001 unterbrochen wird, auf den wiederum ein Erholungsprozess folgt, der auf radikalen Formen von Kreativität aufbaut. Wir können hier mit vollem Recht von einer Kreativität der Krise sprechen. Zwei Beispiele, in denen man durchaus Sinnbilder für jenen mit dem Agieren der großen Unternehmen verknüpften Gentrifizierungsprozess sehen könnte, sind die "Galerías Pacífico" und die Docks von "Puerto Madero".⁶

Im Falle der "Galerías Pacífico" handelt es sich um die Umwandlung eines alten Gebäudes, in dem die Verwaltung der argentinischen Eisenbahn ihren Sitz hatte, in ein Shoppingcenter. Teil des Projekts war die umstrittene

6 Hierzu siehe auch den Beitrag von Adrián Gorelik und Graciela Silvestri in diesem Band.

Privatisierung eines Grundstücks, das bis dahin dem Staat gehört hatte, was intensive Debatten über die Frage auslöste, was aus dem Eigentum und der Kultur der Stadt eigentlich werden sollte. Die im Zusammenstoß der beiden Modelle geprägten Bilder waren kraftvoll und zugleich lächerlich: Zu Weihnachten 1994 wurde unterhalb der 1948 von Malern aus dem Kreis sozial engagierter Künstler geschaffenen Wandbilder⁷ eine gigantische Papp-Kopie der Freiheitsstatue aufgestellt, die statt der klassischen Fackel triumphierend eine „American Express Gold Card“ in die Höhe reckte. Das Bild wies in komprimierter Form auf die Allianz zwischen Neoliberalismus und Kultur hin, in der sich alles, sogar die Wandgemälde politischer Künstler, in Schauspiel und Ware für den fröhlichen und schnellen Konsum verwandelt, versinnbildlicht in der Kreditkarte. Mit den „Galerías Pacífico“ begann die Ära der Shoppingcenter, die einen Wandel in der urbanen Kultur darstellen. Beatriz Sarlo (1998) hat sie als „nach der Ästhetik des Marktes eingerichtete Raumkapseln“ beschrieben: Konsumfantasien, durch die sich die Fiktion einer transnationalen Großstadt verdichtet, die die allen gemeinsame Sprache des Marktes spricht; eine angenehme Atmosphäre für den Touristen und zugleich ein Dienstleistungsbereich, der mit WCs, Beleuchtung, Sicherheit und Sauberkeit auch denen zur Verfügung steht, die am Rande der Gesellschaft leben – ein Monument der Integration der Generationen und der Begegnung verschiedener Klassen, obwohl seine Voraussetzung der Luxuskonsum ist.

Dass die urbane Transformation der neunziger Jahre bis in die Gegenwart auf dem Fundament von Paradoxien verläuft, führt ein weiteres, im selben Teil der Stadt angesiedeltes Beispiel vor Augen: Wo sich die „Galerías Pacífico“, „Retiro“ und „Puerto Madero“ befinden (das Gebiet mit den höchsten Immobilienpreisen der Stadt), erstreckt sich die „Villa 31“, ein Gebiet der Marginalisierung und des Elends, umgeben von luxuriösen Gebäuden. Einerseits also die Modernisierung der Stadt, doch parallel dazu immer mehr Ausgrenzung: Es gibt gegenwärtig 15 sogenannte „Not-Siedlungen“ (*villas de emergencia*) innerhalb der Hauptstadtgrenzen. Die Stadt der Reichen wuchs direkt neben der Stadt der Armen, verringerte damit ra-

7 Lino Enea Spilimbergo, Antonio Berni, Juan Carlos Castagnino, Manuel Colmeiro und Demetrio Urruchúa hatten die 450 qm der Kuppel bemalt. Dies war wahrscheinlich die größte und repräsentativste Wandmalerei in Argentinien – ein Land, in dem es im Unterschied zu Mexiko keine entsprechende Tradition gab; das heißt, keinen Staat, der Maler damit beauftragte, für ein Gehalt Mauern an öffentlichen Gebäuden zu bemalen (mit der Anweisung, viel und schnell zu malen).

dikal die Vermittlungsleistungen der Mittelschicht und teilte die Stadt in Quadrate des Elends und des Luxus auf: die Shoppingstadt und ihre Schattenseite, ein Prozess der Fragmentierung und der Gegensätze – die fortschrittliche Phase eines integrierten Wachstums der Stadt war zu Ende (Gorelik 2004: 200). Neue Siedlungen (die “Villa 31bis”) und der Bau behelfsmäßiger Häuser nun auch mit mehreren Stockwerken führten sowohl zu größerer räumlicher Nähe als auch zu schärferem Kontrast zwischen der reichsten und der ärmsten Zone der Stadt. Zu dieser lokal begrenzten Armut kam hinzu, dass die Krise von 2001 eine allgemeine Verarmung auslöste.

“Villa 31”

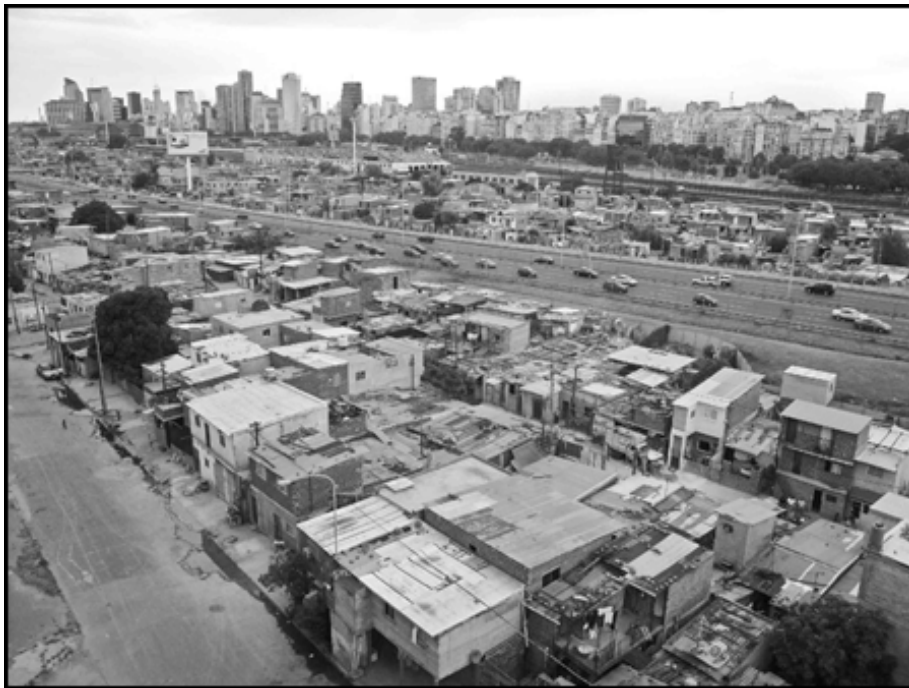


Foto:© Alvaro Gorbato.

3. Die Citytour der hohen Kultur

Aber die Stadt hat sich nicht nur durch Unternehmungen im Immobiliensektor oder Shoppingcenter verändert. Eine besondere Wirkung ging von kulturellen Institutionen wie der Stiftung PROA in den neunziger Jahren aus – bis

hin zur kürzlich abgeschlossenen Renovierung ihres Gebäudes, das mit einer Marcel-Duchamp-Ausstellung eingeweiht wurde. Von den Fenstern aus hat man einen überwältigenden Blick auf eine von ärmeren Schichten bewohnte Zone, die “Vuelta de Rocha”; ihre Geschichte ist mit den italienischen Immigranten verknüpft, die auf der Flucht vor der europäischen Krise am Ende des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts über mehrere Generationen den Grundstock der Zuwanderung nach Buenos Aires bildeten. Diese Institution wurde zum Trendsetter. Das alte und pittoreske Stadtviertel “La Boca”, das man wie kein anderes mit der populären Kultur in Buenos Aires assoziiert – erwähnt sei nur die bekannte Straße “Caminito” –, wurde von diesem neuen Gebäude geradezu umgestülpt: Es ist der modernen und zeitgenössischen Kunst gewidmet und folgt eher dem Modell einer Kunsthalle als dem eines Museums.

**Blick auf das renovierte Gebäude der Stiftung PROA und
die Straße “Caminito”**



Foto: © Andrea Giunta.

Auch am anderen Ende der Stadt gab es neue Attraktionen für die Citytour der hohen Kultur: das *Centro Cultural Recoleta*, eine eng mit der kulturellen Bewegung nach der Rückkehr zur Demokratie verbundene Institution, oder das MALBA (*Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires*), das am 20. September 2001 – also wenige Monate vor dem Ausbruch der Krise – eröffnete Museum für lateinamerikanische Kunst. Es war das erste für die Nutzung als Museum erbaute Gebäude der Stadt, entworfen von den Cordobeser Architekten Gastón Atelman, Martín Fourcade und Alfredo Tapia. Dieses neue Museum, das auf den Titelseiten aller in Buenos Aires erscheinenden Tageszeitungen angekündigt wurde, reflektierte in seiner kristallinen Oberfläche – es ist das einzige Museum mit Glasfassade in der Stadt – den Glanz einer zu Ende gehenden Epoche. Mit seiner spiegelnden Durchsichtigkeit und seiner besonderen Architektur, die der des *Museum of Modern Art* in New York (vor seiner derzeitigen Umgestaltung) ähnelt, präsentierte sich das MALBA als ein museologischer Eingriff anderer Art, der sich durch eine Sammlung ausschließlich lateinamerikanischer Kunst und die Absicht auszeichnete, sich in den internationalen Kunstbetrieb zu integrieren. Damit wurde das Museum, unterstützt von einem entsprechenden Marketingkonzept, schon bald zum Zentrum der Kunstszene von Buenos Aires.

Eine andere Initiative, die den urbanen Raum umdeutete, war das Programm *Estudio Abierto* (“Offenes Atelier”), in dessen Rahmen Stadträume neu besetzt und aufgewertet wurden. Einmal im Jahr wurden mit Mitteln der Kunst (Ausstellungen, Performances) verlassene Zonen zurückerobert, und da man jedes Jahr ein neues Stadtviertel als Epizentrum der Aktion wählte, gewann *Estudio Abierto* kontinuierlich an Einfluss (*eA-Estudio Abierto* 2007). Die im Rahmen der Aktion veranstalteten Ausstellungen setzten sich in Beziehung zum künstlerischen Schaffen vor Ort: Der Besuch von Werkstätten und Ateliers im Viertel war Teil des Projekts. Ergebnisse dieser episodentartigen Aneignungen und Aktivierungen des Stadtgebiets waren ein kulturelles Archiv, ästhetische Erfahrungen, das Gespräch mit Kuratoren, Installationen, Debatten – und sie ermöglichten der Öffentlichkeit den Zutritt zu berühmten alten oder verlassenen Gebäuden (Batistozzi o.J.).

4. Der Bruch von 2001

Neben diesem neuen Zusammenwirken von Institutionen und Programmen, das die eingespielten Mechanismen im Bereich der hohen Kultur modifizierte, gab es ein weiteres Phänomen: Die Krise brachte eine wachsende Anzahl

von Gruppen und künstlerischen Aktionen hervor, deren Intention es war, dieser Krise entgegenzutreten, ihre Konfliktzonen kenntlich zu machen und mit der symbolischen Macht der Kunst ihre Reintegration zu erreichen.

An diesem wichtigen Phänomen wird deutlich, in welchem Maße die Kultur von Buenos Aires bei ihrer Umgestaltung den Rhythmus anderer Weltstädte aufnahm – dass zerstörte Räume der Stadt mittels künstlerischer und kultureller Eingriffe besetzt werden, ist in allen großen Städten zu beobachten – und in welchem Maße die Krise von 2001 diesen Rhythmus verstärkte, in Szenarien übersetzte, die im Klima der Krise gediehen und gleichzeitig unter dem Druck entstanden, Lösungen für konkrete Probleme zu finden. Es ging um mehr als ein Gebäude oder eine von der Regierung zur Verfügung gestellte Zone – die ganze Stadt wurde besetzt, Kreativität und Not verbanden sich, um sie umzugestalten: mit grundlegenden und alltäglichen Aktionen, ob mit oder ohne Erlaubnis.

Die Stadt hatte sich in den neunziger Jahren verwandelt: Durch eine Wiederbelebung des Tourismus, einen maßlosen Konsum – der sich von der Fiktion einer Dollar-Peso-Parität nährte –, durch hohe Zuwachsraten auf dem Immobilienmarkt und die Entstehung neuer Zentren moderner Kunst. Der Markt stand dabei im Mittelpunkt. Die Krise, schon seit Ende der Menem-Regierung 1998 zu spüren, spitzte sich in den folgenden Jahren zu. Ende 2001 beschloss der Internationale Währungsfonds, die Subventionierung einer Wirtschaft einzustellen, die als einzigen Erfolg eine ständige Erhöhung des Schuldenbergs vorzuweisen hatte. Die Arbeitslosigkeit stieg und erreichte, wenn man die Unterbeschäftigten hinzurechnete, den skandalösen Wert von 18,3%; das Kreditwesen hörte plötzlich auf, den Konsum zu finanzieren. Die beginnende Kapitalflucht gefährdete die Staatsreserven, die Regierung fror in einem verzweifelten Versuch, die Krise zu kontrollieren, die Bankeinlagen ein und verfügte den *corralito* (dt. etwa: kleines Gehege), ein Auszahlungslimit für Festgeld- und Spareinlagen. Am 19. und 20. Dezember strömte die Bevölkerung Töpfe schlagend durch die Straßen der Stadt, forderte die Rückgabe ihrer Guthaben und gab deutlich zu verstehen, dass sie das Vertrauen zur politischen Klasse in ihrer Gesamtheit verloren hatte. Präsident Fernando de la Rúa trat zurück und Adolfo Rodríguez Saa, Präsident für wenige Tage, erklärte den Staatsbankrott. Noch nie hatte es in der Geschichte einen Zahlungsausfall in diesem Umfang gegeben. Das Land befand sich damit außerhalb des Weltwirtschaftssystems, außerhalb der Welt. Am 3. Januar trat Eduardo Duhalde das Präsidentenamt an, es wurden ein neuer offizieller Wechselkurs festgelegt und die vom Finanzsektor gewährten Kre-

dite auf Peso umgestellt. Die politische Situation begann sich zu stabilisieren; mit den Präsidentschaftswahlen von 2003, die Néstor Kirchner als Sieger sahen, begann ein Prozess der Erholung.

Wie traumatisch die Erfahrung von 2001 war, ist daran zu ermessen, dass viele sich genau daran erinnern, was sie am 19. und 20. Dezember taten, als Supermärkte ausgeraubt wurden, die Massen die Straßen besetzten und die Regierung fiel. Die Forderungen trafen sich im Ruf "Die sollen alle gehen!", der in konzentrierter Form die Ablehnung der politischen Klasse und die entwertete Legitimität der Institutionen ausdrückte.

Diese miteinander verwobenen Ereignisse hatten ihren Ursprung in den zehn Jahren eines neoliberalen Reformprozesses unter der Regierung Menem. Er ging mit dem Übergang zu informeller Beschäftigung, der Abkehr von Sozialpolitik und einem Anstieg der Arbeitslosigkeit einher, führte zu einem beschleunigten Marginalisierungsprozess und einer Verarmung der Bevölkerung, und schon vor dem Ausbruch der Krise wurden Straßensperren als Mittel zur Mobilisierung der Bevölkerung angewandt. Bei diesen Aktionen trat die Menge vereint auf, übernahm Verantwortung, ohne einer Führung zu bedürfen. Überdies waren diese Sperrungen unübersehbar: Bis heute ist das Bild, an dem diese Art von Aktionen unverwechselbar zu erkennen ist, der zum Himmel aufsteigende schwarze Rauch von brennenden Reifen. Diese in den Medien vielfach reproduzierten Bilder waren ein zentrales Element in der Dynamik des Konflikts.

Alle diese Protestformen waren mit einem Ortswechsel verbunden: Weg von zu Hause, hinaus aus dem Stadtviertel, auf die Barrikade, die Plätze und Straßen des Landes. Dort konnten Frustration, Nöte und Forderungen artikuliert, Taktiken nach dem Prinzip der Horizontalität organisiert werden (Auyero 2002: 162). Die Ereignisse jener beiden Tage waren der Höhepunkt einer Rebellion. Sie fanden in Bildern und Aktionen ihren Ausdruck, die sich als Gegenreaktion auf einen wirtschaftlichen, politischen und kulturellen Prozess verstanden, der dem Land in den zehn zurückliegenden Jahren ein anderes Gesicht gegeben hatte. Die Einfrierung der Bankguthaben als Maßnahme gegen die Kapitalflucht rief den Protest der Mittelschichten hervor, die nicht nur mit *cacerolazos* in den Straßen protestierten, sondern auch auf die Türen der Banken einschlugen – bis heute sind sie von dieser Reaktion der Sparer auf die Einbehaltung ihrer Guthaben gezeichnet, weisen Dellen oder sogar Löcher auf. Die Bilder von der Krise Argentiniens mit Überfällen auf Supermärkte, den *asambleas* und den Massen in den Straßen beherrschten die internationalen Nachrichten und erregten die Aufmerksamkeit von

Fachjournalisten, Politikern und Intellektuellen in aller Welt. Die Aktion "Fortpflanzung einer *cacerolada*" (*Traslación de una cacerolada*) des Künstlers Santiago Sierra, der an einem Märztag des Jahres 2002 in den Straßen von Buenos Aires das charakteristische Geräusch der *cacerolazos* aufzeichnete, schlug vor, die Aktionen auf andere Städte der Welt auszudehnen: Am 7. September desselben Jahres wurde die Aufzeichnung in den Straßen von London, Frankfurt am Main, Genf, Wien, Madrid und New York abgespielt (http://www.santiago-sierra.com/200210_1024.php). Auf der Bühne der Kunst erhielt die argentinische Krise eine internationale Dimension.

Von der Unruhe dieser Tage, in denen es ausnahmsweise die Mittelschichten waren, die in den Straßen der Stadt protestierten und die Regierung in Zugzwang brachten, kann die Wiedergabe der in einer so kurzen Zeitspanne eingetretenen Ereignisse nur einen ungefähren Eindruck vermitteln. Ihre Folgen erfassten die gesamte Organisation der Stadt, brachten Massen von Arbeitslosen, Obdachlosen und ehemaligen Besitzern von Sparguthaben auf die Straßen. Der neue Zusammenhalt zwischen den Bürgern basierte auf Nachbarschaftlichkeit, in offener Infragestellung des gesamten politischen Systems definierte der Bürger seine Rolle neu: als Nachbar unter Nachbarn, der sich in *asambleas* organisierte, die politische Klasse zum Abtreten aufforderte und die Organisation des Alltagslebens in allen seinen Aspekten eigenverantwortlich übernahm. Die Plätze der Stadt nahmen eine neue Gestalt an: Der öffentliche Raum wurde zum Ort des Tauschhandels, wo man sich mit den Waren für Deckung des Grundbedarfs versorgte. Die Stadt war mit all ihrem Glanz der neunziger Jahre zu einem System mutiert, in dem Wirtschaft und soziale Beziehungen verfielen. Fehlende Vermittlungsleistungen durch Politik und Markt führten zu einer Aufwertung der persönlichen Beziehungen. Auf ihrer Basis wurden Formen der Solidarität zurückgewonnen, dem Begriff der Bürgerschaft ein neuer Sinn verliehen: Die Bürger delegierten ihre Rechte nicht mehr an Repräsentanten, sondern übten sie in direkter Form und als alltägliche Praxis aus.

Es war eine Zeit, in der Kreativität und Protest Hand in Hand gingen. Ironie und Humor wurden wiederentdeckt; die Suche nach neuen Ausdrucksweisen, in denen der Kernpunkt der zu stellenden Forderungen sichtbar gemacht werden konnte, demokratisierte sich. Tag für Tag erdachten die Bürger neue Formen, in denen sie diese Forderungen geltend machten: Während einer Demonstration vor dem Obersten Gerichtshof sperrte sich eine als Schaf verkleidete Frau mitten auf dem Platz in ein *corralito* ein; im heißen

Sommer 2002 postierte sich ein Paar mit Sonnenschirmen und Gartenstühlen in der Eingangshalle einer Bank, um dort die Ferien zu verbringen, die es aufgrund der Krise absagen musste (García 2002).

Ausgehend von einigen speziellen Fällen, werde ich nun ausführlicher der Frage nachgehen, welchen Standpunkt die künstlerische Praxis angesichts dieses neuen, durch eine Notlage geprägten Szenariums bezog; das heißt, welche künstlerischen Ausdrucks- und symbolischen Wirtschaftsformen sich herausbildeten, als der Kunstmarkt sinnlos wurde und die Ausübung der Kunst selbst – im Sinne einer auf eigener und individueller Poetik basierenden schöpferischen Tätigkeit – ihren Sinn verlor: Als man die Werkstätten verließ, um auf die Straße zu gehen, und die Künstler das dringende Bedürfnis verspürten, aktiv an der Rekonstruktion der sozialen Netze teilzunehmen.

5. Die Kollektivierung der Kunst

Die von der Krise ausgehende Erschütterung wirkte sich auch auf die Organisation der visuellen Künste aus. Besonders stark macht sich dies in der Entstehung von Künstlerkollektiven bemerkbar.⁸ Die Straße und die gemeinsame Debatte ersetzen das Atelier und den individuellen Künstler, der eine Zeit lang in eine der vielen Gruppen eintauchte, fast unsichtbar wurde. Ihr vermehrtes Auftreten war keine auf eine bestimmte Region oder Kunstform beschränkte Einzelercheinung. Zwar existierten schon vor der Krise Formen der Zusammenarbeit, die auf gemeinsamen Ideen oder Methoden basierten, doch konnte man nun aufgrund des erreichten Verbreitungsgrades in gewisser Weise von einer "Kollektivierung" der Kunstausbübung sprechen.

Doch kehren wir kurz zu dem Moment zurück, in dem alles seinen Anfang nahm. Die Krise brach im Dezember aus, das Jahresprogramm künstlerischer Aktivitäten war schon zu Ende gegangen. Der Sommer danach machte deutlich, dass ihre Wiederaufnahme in einem ganz anderen Rhythmus erfolgen würde. Ambitionen, dass die Stadt Buenos Aires Sitz einer Filiale des New Yorker Guggenheim-Museums werden könnte, hatten sich in Luft aufgelöst. Die neue Saison begann praktisch mit der "arteBA", der Kunstmesse von Buenos Aires. Zwar nahm das Publikum sie wahr, und die Presse

8 Die Gruppen werden mit dem Ziel einer eigenen, unabhängigen Organisations- und Aktionsbasis gegründet. Man arbeitet zusammen, um Kosten für die Räume zu sparen, aufgrund einer gemeinsamen Arbeitsdynamik oder gemeinsamer Vorhaben, schließlich mit dem Ziel, die Wirkung gemeinschaftlich erarbeiteter kreativer Entwürfe zu potenzieren.

meldete einen Verkaufserfolg, doch hatte sich der Markt radikal verändert. Wie in der übrigen Wirtschaft waren die Preise auf Peso umgestellt. Was vorher 1.000 US\$ kostete, war nun 300 Pesos wert. Die Phantasie einer Stadt als Teil des internationalen Marktes war verflogen. Das Netz des Kunsthandels sollte sich nur langsam wieder erholen; es arbeitete auf der Grundlage der lokalen Sammlertätigkeit im Inland, direkter Kontakte und anderer Einnahmequellen. Ein System, das des Marktes, war durch ein anderes ersetzt worden: das der Teilnahme am gesellschaftlichen Alltag. Die Kollektive reihten sich in verschiedene Fronten der direkten Aktion ein, wo man sich über Machtstrukturen – die nicht nur unwirksam waren, sondern in den meisten Fällen gar nicht mehr existierten – hinwegsetzte und die Kontrolle über die unterschiedlichsten Wirklichkeitsbereiche übernahm. Eine der dringlichsten Aufgaben war dabei die Wiederinbetriebnahme von Fabriken, die von ihren Besitzern mitten in der Katastrophe verlassen worden waren.

Praktische Gründe, die Künstler zu gemeinsamer Arbeit bewogen haben, hat es immer gegeben. Rummangel, fehlende Mittel und von den Künstlern geteilte Auffassungen sind für gewöhnlich der Antrieb für gemeinsames Agieren. Kollektive existierten schon vor der Krise, und die kulturelle Textur der Globalisierung war ihnen nicht fremd. Die jungen Künstler der Gruppe "Oligatega Numeric" zum Beispiel trafen sich seit Ende der neunziger Jahre, um Kosten für den Arbeitsraum zu sparen, aber auch aus künstlerischen Gründen: Mit einem Gemeinschaftswerk wollten sie den schnellen Austausch technologischer Erzeugnisse kritisch ins Blickfeld rücken. In ihrer ersten Ausstellung, die den Titel "HiLowHiFi" trug, stellten sie einen Dialog zwischen Technologien unterschiedlicher Art her, die gar nicht für eine Vernetzung konzipiert waren: Fernseher, Videoplayer, Lautsprecher und Laserstrahlen wurden verkabelt und konvertierten sich von einem Format ins andere. So wurde ein pseudotechnologisches Modell geschaffen, ein Gegenentwurf zur gängigen Praxis, bei der eine alte Technologie unwiderruflich von einer neuen abgelöst wird: eine Möglichkeit, etwas zu tun, ein Angebot poetischer Alternativen zu den täglich wachsenden Friedhöfen technischen Mülls. Als alle Künstler infolge der Krise Probleme mit der Beschaffung von Material hatten, arbeitete diese Gruppe längst mit Recyclingverfahren. Diesen Umschwung können wir auch im internationalen Kunstbetrieb beobachten: Gegenüber Werken, die aus neuem Material hergestellt werden, gewinnt die Verwendung vorgefundener Stoffe an Bedeutung. Es sind Verfahren, die man der "Postproduktion" (Bourriaud 2000) zuordnen kann. In einem Kontext, wo Recycling keine Option mehr, sondern zwingende Notwendigkeit

ist, haben sie allerdings einen viel größeren Stellenwert. Die explosionsartige Verbreitung technologischen Fortschritts, für die es in den neunziger Jahren durch die Dollar-Peso-Parität reale Möglichkeiten gegeben hätte, löste sich angesichts des sozialen Verfalls in nichts auf. Es galt, eine Poetik ohne Materialbedarf zu schaffen, und „Oligatega Numeric“ nahm diese Herausforderung an – nicht ohne einen Schuss Humor.

Es war auch die Schwäche der Institutionen nach der Krise, die die Strategien gemeinsamer Arbeit potenzierte. Es entstanden immer mehr Kollektive. Sie bevorzugten eine Form der ästhetischen Produktion, die nicht neu war, nun aber große Verbreitung fand und in ihrer Selbstdarstellung davon ausging, unmittelbar in die Wirklichkeit eingreifen zu können. Es kam zu einem Identitätswechsel; Erlösungsphantasien lebten wieder auf und erreichten einen hohen Verbreitungsgrad. Kollektive wie die Straßenkunstgruppe „Grupo de Arte Callejero“ (GAC) oder „Etcétera“, die schon vor 2001 aktiv waren, oder im Klima der Krise entstandene Gruppen wie die Siebdruckwerkstatt „Taller Popular de Serigrafía, Argentina Arde“ (Argentinien brennt) oder „¡Arde Arte!“ (Brenne, Kunst!), um nur einige der in Buenos Aires entstandenen Gruppen zu nennen,⁹ sowie die Gemeinschaftsarbeit der Zeitschrift *Ramona* oder das Projekt „Venus“ führten ein neues Verständnis des künstlerischen Schaffens ein, in dem die Grenzen zwischen der Rolle des Schöpfers und der des Zuschauers zu verschwimmen begannen.¹⁰

9 Schon vor der Krise aktiv waren auch: „Costuras Urbanas“ (Urbane Nähte) in Córdoba (seit 1997); „En Trámite“ (In Bearbeitung) in der Stadt Rosario. Ende 2001 entstehen außer den bereits erwähnten u.a.: „Máquina de Fuego“ (Feuermaschine), „Periferia, Urbomaquia“ (etwa: Urbo-Kampf) in Córdoba sowie das „Proyecto Resistencia. Interferencias urbanas“ (Projekt Widerstand. Urbane Interferenzen) von Hugo Vidal und Cristina Piffer; oder auch, wenn man an Interventionen im öffentlichen Raum denkt, „Tertulia“ (Stammtisch), eine Aktion von Eduardo Molinari und Nicolás Varchausky auf dem Friedhof „Recoleta“, die man zu verbieten versuchte.

10 Argentinien verfügt über eine ausgeprägte Tradition kollektiver Aktionen auf dem Gebiet des sozialen Engagements. Hier sei nur kurz hingewiesen auf die bereits 1914 in Erscheinung getretene Gruppe „Los Artistas del Pueblo“ (Die Künstler des Volkes), Ausstellungen und kollektive Aktionen wie z.B. „Homenaje a Vietnam“ (Hommage für Vietnam, 1966), „Tucumán Arde“ (Tucumán brennt, 1968), „Malvenido Rockefeller“ (etwa: Unwillkommen Rockefeller, 1969), „El siluetazo“ (Silhouetten-Aktion, bei der Umrisse lebensgroßer Körper auf Fassaden gezeichnet wurden, um an die Verschwundenen zu erinnern) in den achtziger Jahren; das Werk von Künstlern wie León Ferrari, Juan Carlos Romero, Osvaldo Jalil, Roberto Jacoby, Daniel Sanjurjo und vielen anderen. Neben dieser bedeutenden Tradition im eigenen Land, die als Bezugsgröße und Genealogie dient, brachten die Krise von 2001 und ein nunmehr von der Globalisierung geprägtes Szenarium neue Elemente in die jüngsten Entwicklungen ein.

Auf unterschiedliche Weise engagierten sich diese Gruppen mit sozialen Forderungen im urbanen Raum. Die Beispiele lassen erkennen, dass die Entscheidung für kollektives Arbeiten nicht unbedingt zu einer Vereinheitlichung der Verfahren führt. Im Gegenteil, es gibt durchaus Elemente, anhand derer die vorhandenen Unterschiede aufgezeigt werden können.

Für GAC ist seit Ende der neunziger Jahre die Straße zu einem Ort des Eingreifens geworden.¹¹ Ihr Ausgangspunkt sind die Hinweisschilder im Stadtbild: Ziel ist die Erzeugung von Mehrdeutigkeit und ein subversiver Umgang mit den etablierten Bedeutungen. Zum Beispiel wird der Platz infrage gestellt, den die offizielle Geschichtsschreibung anerkannten Helden zuweist. Im Falle von Julio Argentino Roca geschah dies am 12. Oktober 2003 mit einem Graffito, das in Form eines Anti-Monuments an den Genozid erinnert, auf dessen Fundament der Nationalstaat gegründet wurde.¹² Im Dezember 2001 machte die Gruppe mit einem *escrache* auf eine wichtige Figur der *Triple A* (Antikommunistische Argentinische Allianz) aufmerksam: Miguel Ángel Rovira, damals Sicherheitschef von *Metrovías*, der U-Bahn von Buenos Aires. Die Gruppe druckte 30.000 „Escrachepässe“ – die Zahl spielt auf die Anzahl der Verschwundenen während der letzten Militärdiktatur an –, deren Design die U-Bahn-Fahrkarte (*subpass*) imitierte und Informationen über Rovira als Täter der Diktatur lieferte. Die Aktion erstreckte sich auf das gesamte U-Bahn-System: Die Pässe wurden an den Fahrkartenverkaufsstellen verteilt, wobei die Gruppenmitglieder wie ambulante Händler auftraten und so ein Erscheinungsbild in Szene setzten, das mit Komplott und Klandestinität assoziiert wird. Außerdem druckten sie 6.000 Sticker, die sie an Türen und Fenstern der Waggonen anbrachten.

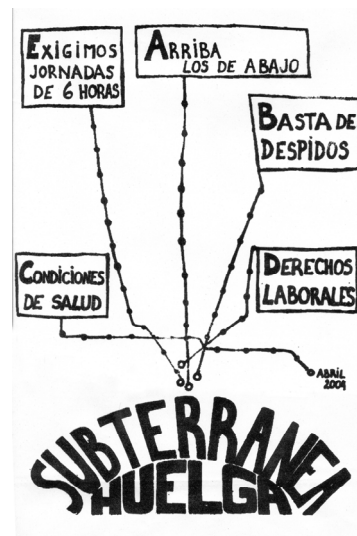
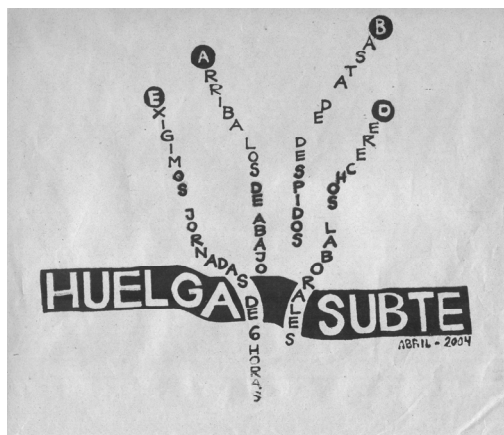
Seit 1997 arbeitet GAC als Gruppe; die Künstler signieren die Werke nicht mit ihrem Namen, und es stört sie nicht, wie sie selbst erklären, wenn andere Gruppen ihre Aktionen übernehmen. Ihre Arbeitsweise ist nomadisch, sie agieren in verschiedenen Gruppen und Räumen. Nach eigener Einschätzung bewegen sich ihre Methoden zwischen dem Künstlerischen und dem Politischen, an der Grenze zwischen militantem Aktivismus und Kunst. Der spezifische Raum der Kunst kann auch der Anklage dienen. So präsentierte die Gruppe auf der 50. Biennale in Venedig eine Karte von Bue-

11 Mitglieder der 1997 in Buenos Aires gegründeten Straßenkunstgruppe sind Carolina Golden, Mariana Corral, Rafael Leona, Federico Geller, Lorena Bossi.

12 Julio Argentino Roca leitete am Ende des 19. Jahrhunderts die unter dem Namen „Eroberung der Wüste“ bekannte Kampagne, bei der die ursprünglichen Bewohner Patagoniens ausgerottet wurden.

nos Aires, auf der das Gebiet um den “Riachuelo” dargestellt war. Darin waren die Zentren der Macht, der Unterdrückung und Militärbasen eingetragen. Zur Gruppe gehören Künstler verschiedener Disziplinen.

**Grafiken der Siebdruckwerkstatt “Taller Popular de Serigrafía”
zur Unterstützung des U-Bahn-Streiks 2004**



A: Nach oben mit denen, die unten sind. B: Keine Entlassungen mehr. C: Gesunde Arbeitsbedingungen. D: Arbeitnehmerrechte. E: Wir fordern den Sechstundentag.
Quelle: <<http://tallerpopulardeserigrafia.blogspot.com>>.

“Etcétera”, eine weitere Gruppe, verbindet in ihren Aktionen Politik und Humor. Unmittelbar vor der Krise beschäftigte sie sich gerade mit den Bedingungen, die zu ihrem Ausbruch führten. 1998 hatten die damals etwa 20-Jährigen sich zusammengefunden; sie kamen vom Theater, von den visuellen Künsten und der Musik. Ein surrealistischer Geist zeichnet die Gruppe aus; er rührt von dem Raum her, in dem sie sich zuerst trafen: der Werkstatt des “Aktivisten” Juan Andralis, der noch in direktem Kontakt mit den Surrealisten gestanden und eine Druckerei in Buenos Aires gegründet hatte, die für Verlage wie Argonauta, Insurrexit, El Archibrazo tätig war. Andralis erläutert:

Surrealist sein heißt, sich mit einem Fuß im Himmel, mit dem anderen auf dem Asphalt befinden. Wenn ich Asphalt sage, ist das der moderne Begriff für Barrikade, die Straße. Also ein Fuß in der harten Wirklichkeit, wie es die des Alltags ist, die politische Implikationen hat, und ein Fuß in dem anderen Teil, der den

Kreis schließt, das ist die Welt der Träume. Die Anstrengung, diese beiden Dinge zu vereinen, diese beiden Welten, Traum und Boden, das ist es, womit man ganz knapp den Surrealismus kennzeichnen kann.¹³

Dieser Sinn durchzieht die urbanen Interventionen von "Etcétera". Die Gruppe arbeitet auch mit Menschenrechtsorganisationen wie *Hijos por la Identidad, la Justicia, contra el Olvido y el Silencio* (H.I.J.O.S., Kinder für die Identität, die Gerechtigkeit, gegen das Vergessen und das Schweigen) zusammen und beschäftigt sich direkt mit den durch die Krise aufgeworfenen Fragen: beispielsweise in einer Aktion gegen die Einbehaltung der Bankguthaben, "El mierdazo" (etwa: der Anschiss), bei der die Gesellschaft aufgerufen war, ihre Exkremente auf die Bank zu bringen und so ihre Meinung gegenüber der Finanzbranche zum Ausdruck zu bringen. Der fäkale Aspekt der Aktion ist dem surrealistischen Geist, der die Arbeit der Gruppe prägt, nicht fremd. Bei dieser Gelegenheit verrichtete ein als Schaf verkleidetes Gruppenmitglied seinen Stuhlgang vor dem Publikum.

In der Woche vor den Wahlen des Jahres 2003 gestaltete die Gruppe während der Demonstration, die an den Staatsstreich vom 24. März erinnerte, eine urbane Performance, bei der sie eine Gans als Präsidentschaftskandidaten vorschlug. Diese wurde auf einem kleinen Wagen transportiert, der die Form der Erdkugel hatte. Die ironische Inszenierung bezog sich nicht nur auf die Legitimität der Präsidentschaftskandidaten im Lande, sondern auch auf die Weltordnung. Die Gans war von Sicherheitsbeamten, Ministern und Beratern umgeben, die wenig vertrauenerweckend wirkten.

Am 17. Oktober 2005 verbreitete die Gruppe per E-Mail ihr Manifest "Internacional errorista" (Erroristische Internationale oder: Internationale des Irrtums).¹⁴ Darin plädierten die Künstler für den Irrtum als Ordnungsprinzip der Wirklichkeit, für den Lapsus, die Fehlhandlung und alle Praktiken, die eine Befreiung des Menschen – in jeder Hinsicht – befördern. Zur visuellen Ebene der Aktion gehörten auf Pappe gemalte Waffen und Kleidung, welche an die bewaffneten Gruppen erinnerte (und sie parodierte).

13 In einem Interview mit Esteban Peicovich für das Radioprogramm "Noche Abierta", 1992.

14 Siehe <<http://www.elinterpretador.net/22Etcetera-Errorismo.html>> (20.07.2010).

**Aktion “Erroristische Embargo-Aufhebung” in Mar del Plata, November 2005.
“Internacional Errorista – Buenos Aires”**



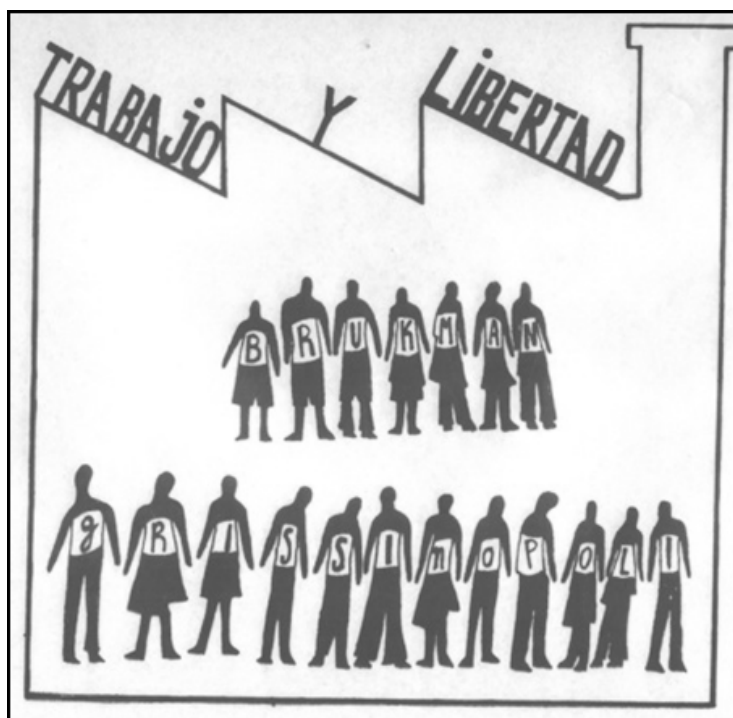
Quelle: Indymedia Argentina.

Ein weiteres Beispiel kommt aus einer Gruppe, die in der Aufbruchsstimmung zur Überwindung der Krise gegründet wurde: der Siebdruckwerkstatt “Taller Popular de Serigrafía”.¹⁵ Die Werkstatt entstand im Februar 2002 auf dem Dorrego-Platz, im Umfeld der *asamblea popular* von San Telmo. Die erste Zusammenkunft war eine offene Unterrichtsstunde zur Vermittlung der Siebdrucktechnik. Die von der Gruppe vorgeschlagenen Motive leiteten sich aus dem jeweiligen Anlass ab, der die Teilnehmer zusammengeführt hatte: etwa bei einer Gedenkveranstaltung am 26. Juli 2002 (einen Monat nach der Ermordung von Maximiliano Kosteki und Darío Santillán bei einem *piquete*

¹⁵ Der Name erinnert an die mexikanische Grafikwerkstatt “Taller de Gráfica Popular”. Ein Mitglied der Gruppe, Magdalena Jitrik, hat einen Teil ihres Lebens in Mexiko verbracht, da ihre Eltern Argentinien verlassen und ins Exil gehen mussten.

auf der Pueyrredón-Brücke)¹⁶ oder im Jahr 2003, als es darum ging, den Kampf um die Rückgabe der Fabrik Brukman zu unterstützen. Die Besitzer hatten sie während der Krise aufgegeben, wodurch alle ihre Arbeit verloren. Es waren die Arbeiterinnen, die sie wieder in Betrieb nahmen; doch sie wurden entlassen, als die Fabrik wieder produzierte. Im Umfeld der Demonstration und der Besetzung des Fabrikgeländes wurden Plakate, T-Shirts und Fahnen bedruckt (die Materialien brachten die Menschen selbst mit), auf der Suche nach einem Bild, das für die Aktion stehen und der Identifikation dienen sollte.

“Freiheit und Arbeit”



Grafik der Siebdruckwerkstatt “Taller Popular de Serigrafia” zur Unterstützung der Kooperativen “18 de diciembre” (vormals Brukman) und “La Nueva Esperanza” (Die neue Hoffnung, Grissinópolis) 2003.

Quelle: <<http://tallerpopulardeserigrafia.blogspot.com>>.

¹⁶ Die Aktion auf der Pueyrredón-Brücke war von der Polizei gewaltsam beendet worden. Bei der Verfolgung der Demonstranten wurden Maximiliano Kosteki und Darío Santillán durch Schüsse getötet und zahlreiche weitere Teilnehmer verletzt.

Diese Arbeitsform wurde selbstverständlich nicht erst in der Krise von 2001 erfunden. Es gibt eine lange internationale und auch eine argentinische Tradition.¹⁷ Nach 2001 fand sie jedoch eine bis dahin beispiellose Verbreitung. Die Straße wurde zum Träger für die Ausdrucksformen der Bürger, die Künstler brachten sich mit ihren Performances, Aktionen und Drucken ein: eine gemeinsame Aktion, in der die Künstler nicht die Protagonisten waren, sondern die über sie hinausging.

Ich möchte an dieser Stelle deutlich machen, in welchem Grade auch die Universitätsangehörigen an den Vorgängen teilnahmen. Bei einem Workshop im Rahmen eines Seminars in "Oral History", den ich über drei Semester an der Universität von Buenos Aires hielt, machte ich den Vorschlag, die Veränderungen in der künstlerischen Szene zu untersuchen. Statt durch Ausstellungen und Galerien zu laufen, bestand die Aufgabe nun darin, auf die Straße zu gehen und auf direktem Wege Material zu gewinnen, anhand dessen man über Praktiken eines breiten Engagements reflektieren konnte.¹⁸ Das unmittelbarste Ergebnis war, dass die Studierenden sich selbst auf eine der Gruppen einließen und an den Debatten über die wirksamste Form des Eingreifens auf der Straße, die täglich Massen zusammenrief, teilnahmen. Sie richteten ein Register und ein Archiv ein, wo sie die Diskussionsformen,

17 Zumindest erwähnt werden müssen "Tucumán Arde" (1968) – eine Gruppe, die von "Argentina Arde" in ihrem Namen zitiert wird – sowie die Aktionen von GASTAR ("Grupo de Artistas Socialistas para la Transformación del Arte", Gruppe sozialistischer Künstler für die Veränderung der Kunst") und CAPATACO ("Colectivo de Arte Participativo Tarifa Común", Kollektiv [auch: Bus] für Mitmachkunst zum Normaltarif") in den achtziger Jahren.

18 Das Seminar hieß "Oral History und Kunstgeschichte. Methoden, Probleme und Verfahren bei der Schaffung eines Oral-History-Archivs der argentinischen Kunst" und wurde von mir in Zusammenarbeit mit Cristina Rossi durchgeführt. Dieses danach noch über weitere zwei Jahre veranstaltete Seminar wurde – zusammen mit dem Lehrstuhl für Amerikanische Kunstgeschichte II (Geschichte der modernen und zeitgenössischen lateinamerikanischen Kunst) der Fakultät für Philosophie und Literaturwissenschaft der Universität von Buenos Aires (UBA) – zu einer grundlegenden Erfahrung meiner Lehrtätigkeit; dies insbesondere deshalb, weil es ein Ort intensiver Debatten wurde, weil es immer um die Erfassung der Gegenwart ging und in diesem Sinne den direkten und häufigen Kontakt der Studierenden mit Künstlern und Kuratoren implizierte. In jedem Jahr konzentrierte sich das Seminar auf ein besonderes Thema: 2002 auf die Künstlergruppen, 2003 auf die Kunst. Es wurden auch Interviews gemacht, z.B. mit Cuauhtémoc Medina und Gerardo Mosquera, und im Rahmen der Aktivitäten am Lehrstuhl luden wir jedes Jahr Künstler, Forscher und Kuratoren ein, darunter Carlos Capelán (Uruguay), María Iovino (Kolumbien), Gilberto Habib de Oliveira (Pinakothek São Paulo) und die Argentinier Florencia Garramuño, Adrián Gorelik, Gonzalo Aguilar, Marta Penhos, Victoria Noorthoorn und Inés Katzenstein.

die Erarbeitung von Visualisierungsstrategien und Debatten über die Wirksamkeit der Aktion dokumentierten. Aus diesem Seminar gingen Forschungsprojekte, Vorträge¹⁹ und die Mitarbeit von Studierenden in interdisziplinären Gruppen hervor, die auf urbanes Eingreifen bezogene Aktivitäten organisierten.²⁰ Statt in einem Hörsaal zu bleiben, gingen die Studierenden dazu über, zusammen mit anderen selbst Geschichte zu machen. Das Archiv fand seine Form und verbreitete sich in dem Moment, in dem es geschaffen wurde.

Im Dezember 2003 fand im "Tatlin", dem Raum des Projekts "Venus" in Buenos Aires, das Treffen "Vielfalt" statt, auf dem in einer Fragebogenaktion Daten über die wachsende Anzahl von Künstlerkollektiven ermittelt wurden. Ergebnis war eine Karte mit ersten Anhaltspunkten zu aktiven Gruppen und ihren jeweiligen Programmen. Die Erhebung umfasste folgende Fragen: Was macht ihr? Wozu? Was sind die größten organisatorischen Probleme? Wie finanziert ihr euch? Wie verwendet ihr die neuen Technologien? Die Antworten ergaben viele Gemeinsamkeiten: eine Produktionsdynamik auf der Grundlage von Konsens, Offenheit für neue Mitglieder, Netzwerkprinzip, Bemühen um wirtschaftliche Autonomie, Rotationsprinzip bei den Aktivitäten; der Anspruch, politisch zu wirken; die Verwendung eines gemeinsamen Vokabulars; die Ablehnung von Finanzierung wegen möglicher Beeinflussung der eigenen Programmentwicklung (Selbstfinanzierung, Partys, Werbeflächen oder die Unterstützung durch am Projekt interessierte Privatpersonen wurden als Optionen für die Beschaffung finanzieller Mittel bei Wahrung der Autonomie angegeben). Zwar entstand durch die Art der Befragung mit ihrer Orientierung an Gemeinsamkeiten – vor Spezifischem – vor allem der Eindruck von Homogenität, doch traten auch Unterschiede hervor.

19 Hingewiesen sei auf eine im Rahmen des Seminars über Künstlergruppen entstandene Arbeit von Guillermina Fressoli, Gabriela Piñero und Paula Zambelli, "Ästhetisch-künstlerische Praktiken, die sich nach dem 19./20. Dezember 2001 herausbildeten", vorgestellt auf der Tagung "V Jornadas del Instituto de Historia del Arte Julio Payró" im Jahre 2002, oder auf Fressolis "Eine Annäherung an GAC. Aneignung und Umdeutung öffentlicher Räume", vorgestellt auf der Tagung "IV Jornadas de Investigación del Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano" (2002). In diesem Seminar nahm auch das Projekt eines reisenden Archivs seinen Anfang, das Fressoli, Piñero und Zambelli unter dem Titel "Überbleibsel des Tuns: Vorschlag für ein Archiv" auf der Tagung "V Jornadas de Investigación del Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano" im Jahre 2003 vorstellten.

20 Zum Beispiel Paula Zambelli, die sich nach Beginn der Forschungen im Seminar der Gruppe "Arde Arte!" anschloss.

Man kann Gruppenpoetiken verfolgen, die individuellen Poetiken vergleichbar sind und bestimmte Formen der Arbeitsorganisation – Diskussion, Internet, kollektive Arbeit, vernetzte Projekte – gemeinsam haben, aber nicht dieselben Ziele verfolgen. Man gründet eine Gruppe, um mit Design zu experimentieren (“Sorna”), um ein Wörterbuch des beim Sprechen über Kunst benutzten Vokabulars zu erstellen (Diana Aizenberg) oder um eine Zeitschrift herauszugeben (*Ramona*). Weitere Aktivitäten sind die Veranstaltung von Workshops, Produktion und Vertrieb des Werks in eigener Regie (“Grupo00”); Bedrucken von T-Shirts und Druck von Plakaten bei politischen Veranstaltungen, insbesondere bei denen der *piquetero*-Bewegung (“Taller Popular de Serigrafía”); Erarbeitung von Ausstellungen, Installationen, Publikationen und Veranstaltungen (“Suscripción”); Organisation von Wohltätigkeitsveranstaltungen, bei denen als Eintritt ein Liter Milch verlangt wird (die Milch wird dann in Speisesälen für bedürftige Kinder verteilt) (“FeriaHipie/Buenaleche/Discobabynews”); Gestaltung multidisziplinärer Kleinveranstaltungen, die an verschiedenen Punkten der Stadt simultan zu den Spitzenverkehrszeiten durchgeführt werden (“Ejército de artistas”, Künstlerheer); Ausrichtung von Treffen für Poesie und Gestaltung von Publikationen im eigenen Raum (“Zapatos rojos”, Rote Schuhe); Schaffung einer experimentellen Gemeinschaft in Form eines Netzwerks von Künstlern, Intellektuellen, Technologen und Wissenschaftlern mit dem Ziel, die Zusammenarbeit zwischen Menschen zu fördern, die auf verschiedenen Gebieten aktiv sind (“Venus”); Kampf gegen das Grenzregime, Einsatz für die Bewegungsfreiheit aller Bürger der Welt mit dem Ziel der Schaffung von Räumen der “Ansteckung”, in denen die Arbeiter, die aus dem Postfordismus und dem Prekariat hervorgegangen sind, Kontakt aufnehmen, sich organisieren und neue, d.h. auf die neuen Wirklichkeiten reagierende Formen der Basisgewerkschaftsarbeit ausprobieren können.

Hinzu kommen als weitere Aktivitäten: Gründung von Räumen der biopolitischen “Ansteckung” für die Einwohner der Metropolen (“Ninguna persona es ilegal – España”, Niemand ist illegal – Spanien); Entwicklung eines Verlagsprojekts (“Ácido surtido”, Allerlei Säure); Schaffung eines Arbeitsraums, in dem das Künstlerische und das Politische Teil ein und desselben Produktionsmechanismus sind und das Hauptziel verfolgt wird, sich subversiv mit der Botschaft der Institutionen auseinanderzusetzen, die Sprache des Systems zu infiltrieren und von dort aus Brüche, Störungen und Demaskierungen zu bewirken oder Machtspiele so anzuprangern, dass sie offenkundig werden (“GAC”); Organisation eines Programms zum künstlerischen

schen Denken, mit Workshops und Forschungsseminaren auf der Basis einer Website und Publikationen auf Papier ("Trama", dt. u.a. Fabel, Komplott); Zusammenführung von Künstlern, um Widerstand gegen das System zu leisten ("Por un arte de la resistencia", Für eine Kunst des Widerstands); Realisierung von Gemeinschaftswerken, in denen Technologie entgegen der von ihr erwarteten Funktion eingesetzt wird ("Oligatega Numéric"). Obwohl die Organisationsformen Gemeinsamkeiten aufweisen, sind die Interessen ganz unterschiedlich. Allen sind die persönlichen Beziehungen und die Freundschaft wichtig; manche bringen ihre Aktivitäten mit Glück, Freude und Befriedigung in Verbindung; einige sagen, so kitschig das klingen mag, sie träfen sich, um etwas glücklicher zu sein, denn nach der Krise von 2001 hätten es die Menschen nötig.

Keine dieser Gruppen lehnt den Wert des Kreativen oder den des Sozialen ab. Hervorzuheben ist, dass für sie das Politische auch ästhetisch ist und umgekehrt. In besonderer Weise verbindet sie, dass alle die Bedeutung der Forschung unterstreichen. Während für die einen eher die Idee des Genießens im Vordergrund steht, hat für die anderen die soziale Verantwortung Priorität. Eine weitere Gemeinsamkeit ist der zentrale Platz, den das jeweilige Projekt einnimmt, und dass Entscheidungen, von der einfachsten bis zur kompliziertesten Übereinkunft, in der Gruppe getroffen werden. Der Ort des individuellen Schöpfers, der die aus seinem Werk erwachsenden Probleme löst, scheint nicht mehr zu existieren.

"Ansteckung" und Organisation sind Schlüsselbegriffe für eine Definition ihrer Dynamik. Aus der Perspektive dieser nahen Kontakte – sowohl in der Gruppe selbst als auch mit denen, die sich ihr nähern, mit Gemeinschaften, die von einem bestimmten Konflikt betroffen sind – ergibt sich für einige die Notwendigkeit, den Zusammenschluss mit anderen Gruppen anzustreben, die dieselben Ziele verfolgen, Netze zu schaffen, von der Straße, dem Viertel, der Stadt auszugehen, um die Welt zu erreichen. Bündnisse gehen sie weniger aufgrund von Nationalität oder Identitätsmerkmalen ein, sondern auf der Basis gemeinsamer Interessen und Probleme. Sie arbeiten an der unmittelbaren Zukunft, lassen Grenzen zurücktreten und intervenieren dabei zugleich an den allernächsten und allerfernsten Punkten des Planeten.

Diese kollektiven Praktiken, erzwungen durch die Krise und mehr oder weniger in lokalen Traditionen der künstlerischen Arbeit in Gruppen wurzelnd, gewinnen Terrain aufgrund der Möglichkeiten, die Kreation neu zu begreifen. Unter den Bedingungen der Globalisierung und der neuen Medien eröffnen sich Chancen auf neue Formen kreativen Handelns. Die Handeln-

den sind Individuen, die sich durch Offenheit auszeichnen, ihre Differenzen austragen, Verwicklungen diskutieren und dabei in der Lage sind, sich unterschiedlichen Szenarien (sowohl geografischen als auch zeitlichen) anzupassen; Individuen, die in momentanen, auf eine konkrete Aktion ausgerichteten Konstellationen agieren, um ein bestimmtes Ziel zu verfolgen, das mit der Durchführung dieser Aktion erreicht wird. Während die Krise die institutionellen Strukturen demontierte, begannen die Künstlerkollektive, Formen der *Ad hoc*-Aktionen zu organisieren. Befreit von der Kontrolle durch die Institutionen, agierten sie als Individuen, die ihre Legitimation aus ihren eigenen Wünschen und Bedürfnissen bezogen; gleichzeitig schlossen sie sich zu Gruppen zusammen, die ihnen eine neue, wenngleich nur momentane Identität verliehen, die von der Aktion und dem unmittelbaren Ziel vorgegeben war.

Es ist nicht mehr die Sehnsucht, die Macht zu untergraben, um sie in Zukunft abzulösen. Es ist das Handeln in der unmittelbaren Gegenwart, wobei die Logik des Handelns wechselt, damit es sich nicht verbraucht, damit es konkurrenzfähig ist, wenn über den Sinn der Gegenwart entschieden wird. "Kollektiv" bedeutet nicht Einebnung von Unterschieden, sondern eine neue Auffassung des Individuums: seine Fähigkeit, den Sinn einer besonderen Chance zu konstruieren und zu verwalten, seine Position bei laufendem Betrieb zu wechseln, indem man z.B. gleichzeitig individuell und in der Gruppe arbeitet, wie es bei Magdalena Jitrik und der Siebdruckwerkstatt "Taller popular de Serigrafia" oder den Mitgliedern von "Oligatega Numeric" der Fall ist.

Die Kollektive agieren im Allgemeinen in den Formaten der Globalisierung (in Netzen) und versuchen dabei, kritisch in die Folgen der Globalisierung einzugreifen. Sie sind zugleich Aktivisten, die in Kontakt mit den politischen Organisationen stehen, ohne ihnen anzugehören; sie unterhalten Beziehungen zur künstlerischen Kreativität, aber treten nicht als Künstler auf; sie sind geschickte Manager, aber es geht ihnen nicht um den ökonomischen Ertrag einer funktionierenden Verwaltung. Sie sind auf all diesen Gebieten effizient, potentiell in der Lage, sich der Arbeitslogik einer globalisierten Welt unterzuordnen, aber es widerstrebt ihnen, ihre Fähigkeiten nach der Logik eines Marktes produktiv zu machen. Sie verkörpern auf der symbolischen Ebene ihrer Praktiken die Organisationsformen einer globalisierten Welt, deren Strukturen sie destabilisieren wollen. Wie in der Arbeitslogik des Postfordismus verfügen sie über Fähigkeiten zur Organisation von Praktiken, die kollektives Lernen und permanente Innovation verlangen. Von der

Heterogenität ausgehend, suchen sie Horizonte des Zusammenfließens, die im Raum des Konflikts angesiedelt sind, wo sie Formen der Kooperation und des Widerstands, des kreativen und gleichzeitig sozialen Eingreifens schaffen. Sie erarbeiten ihr Repertoire im Laboratorium der Krise und versuchen gleichzeitig, es mit neuen Optionen anzureichern.

Krise und Kreativität wurden eine Zeit lang zu Sphären extremer Imagination. Von hier aus befragten die Künstlerkollektive die Wirklichkeit, die sie zur gleichen Zeit, jeden Tag, mit ihrem Agieren verändern wollen. Sie operierten mit aufeinander abgestimmten Taktiken – in dem Sinne, den Michel de Certeau (1996) dem Begriff gibt –, um die Macht des Staates zu destabilisieren. Die spontane Organisation in Gestalt der *asambleas*, die Tauschgeschäfte auf den Plätzen und die Formen von Austausch und Solidarität, die das Szenarium der Krise ausmachten, führten zur Hypothese, dass es in Argentinien die “Massen” gegeben hat, auf die sich Michael Hardt und Antonio Negri in ihrem Buch *Empire* (2000) beziehen – im vollen rebellischen und organisatorischen Sinne des Begriffs. Hunderttausende Demonstranten und im Netzwerk kooperierende Organisationen ermöglichten es, über alternative Produktionsformen nachzudenken, über Alternativen zur Logik des Kapitalismus. Die Künstlerkollektive stellten den visuellen, konzeptionellen und utopischen Ausdruck dieser Hoffnungen dar.

Aus dem argentinischen Spanisch übersetzt von Uwe Schoor

Literaturverzeichnis

- Auyero, Javier (2002): “Fuego y barricadas. Retratos de la beligerancia popular en la Argentina democrática”. In: *Nueva Sociedad*, 179, S. 144-162.
- Battistozzi, Ana María (o.J.): “Estudio Abierto es un festival [...]”. In: <http://www.buenosaires.gov.ar/areas/cultura/estudioabierto/resena.php?menu_id=10128> (20.07.2010).
- Bourriaud, Nicolas (2000): *Postproduction*. New York: Lukas & Sternberg.
- Certeau, Michel de (1996): *La invención de lo cotidiano*. I. *Artes de hacer*. Aus dem Französischen von Alejandro Pescador. México, D.F.: Universidad Iberoamericana.
- eA-Estudio Abierto. Experiencias de Arte y Cultura contemporánea en Buenos Aires 2000-2006* (2007). Buenos Aires: Ministerio de Cultura.
- García, Fernando (2002): “Las manifestaciones culturales inspiradas en los cacerolazos”. In: *Clarín*, 18.06 <<http://www.clarin.com/diario/2002/06/18/s-02415.htm>> (20.07.2010).

- García Navarro, Santiago (Hrsg.) (2005): *El pez, la bicicleta y la máquina de escribir*. Buenos Aires: Proa-Duplus.
- Gorelik, Adrián (2004): *Miradas sobre Buenos Aires. Historia cultural y crítica urbana*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Hardt, Michael/Negri, Antonio (2000): *Empire*. Cambridge: Harvard University Press.
- Ladagga, Reinaldo (2006): *Estética de la emergencia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Ruchansky, Emilio (2008): "Entre las bombas, la bolsa de Buenos Aires". In: *Página/12*, 21.09.
- Sarlo, Beatriz (1998): "El centro comercial". In: *La Jornada Semanal* (México, D.F.), 22.03.